

Images anonymes dans la presse de la Belle Époque : entre objectivité et communauté

Anne-Claude Ambroise-Rendu - Maître de conférences, université Paris 10 Nanterre

L'explosion médiatique et iconographique qui marque le dernier tiers du XIXe siècle donne une visibilité nouvelle au sein de l'espace public à tous ceux qui, obscurs et sans grades, restaient jusqu'alors dans l'ombre. Cette entrée sur la scène publique des anonymes

suppose donc l'amplification d'un besoin de voir et plus seulement d'entendre raconter, ce à quoi revient toujours plus ou moins l'information écrite. C'est avec l'apparition des premiers magazines illustrés que le monde des médias célèbre son mariage avec l'iconographie. *L'illustration* créée



ne signifie par forcément qu'ils sortent de l'anonymat mais elle confère à leur anonymat une dimension inédite qu'il faut interroger. Le XIXe siècle est d'une certaine manière le siècle de l'image, d'une image qui occupe une place absolument nouvelle dans l'imprimé et particulièrement dans la presse. À partir des années 1830, les images se multiplient, elles s'installent dans les périodiques et envahissent les genres de littérature les plus populaires : guides de voyage, manuels scolaires, etc. Illustrer, c'est montrer ; la présence croissante des images dans l'ensemble de la production médiatique



en 1843, dont l'image représente 50% de la surface rédactionnelle, est directement imitée de l'*Illustrated London News*, lancé l'année précédente. Son sous-titre annonce ses ambition : "journal universel", ce qui dit assez que la publication se propose de parler de tout et à tous. Elle est bientôt suivie par de nombreux hebdomadaires du même

Anne-Claude Ambroise-Rendu

Images anonymes dans la presse de la Belle Époque : entre objectivité et communauté

type. Puis en novembre 1890, *le Petit Journal*, quotidien à un sou, fait de son supplément un véritable illustré. Ses quatre feuillets, dont la vocation est de prolonger et compléter une publication quotidienne et populaire très largement consacrée au fait divers, proposent deux et parfois trois illustrations pleine page, dont une au moins en trichromie après 1891. Un quart de la surface du journal est donc consacré aux images. En 1895, le tirage de ce supplément dépasse le million d'exemplaires.

En 1891, *L'illustration* publie les premières gravures réalisées à partir de photographies. Il s'agit d'une véritable révolution dans l'utilisation de l'iconographie par la presse puisque cette première marque un double exploit technique : celui de la prise de vue d'une part, celui de sa reproduction d'autre part. Vers 1900, les premières photographies apparaissent dans les quotidiens. Encore rare jusqu'en 1914, la photographie conspire néanmoins à l'élaboration d'un "nouvel ordre visuel", qui contamine aussi, d'une certaine manière, le dessin.

Cette innovation éditoriale entretient également des rapports avec les mutations qui affectent au même moment les modalités narratives de l'écriture de presse. Les journaux s'orientent vers une écriture sobre, concise et dépouillée, en accord avec les impératifs d'une presse soumise à "l'américanisation" de ses techniques et de ses modèles pour qui information se conjugue avec efficacité et précision. L'anonymat joue un rôle à la fois central et obscur au sein de ces changements et des nouveaux enjeux qu'ils dessinent à l'horizon des médias. Les images de presse font une place à l'anonymat de deux manières : anonymat de l'illustrateur, systématique dans certains titres comme *Le Petit journal illustré* par exemple ; anonymat des individus offerts au regard.

1 - L'absence d'auteur

Le sens et les effets de l'anonymat ne semblent pas devoir être les mêmes en fonction du support, ce que suggère une comparaison avec la chanson populaire. Même anonyme, la chanson est toujours interprétée par quelqu'un : elle est donc constamment réappropriée - par l'interprète et parfois par son auditoire -, tandis que l'anonymat des images ou des textes de presse fait d'eux, en première analyse du

moins, des objets surgis de rien. Exempte de signature, l'image de presse est privée, de fait, d'une partie de son contexte. On ne sait rien des circonstances de sa fabrication : ainsi de ce dessin publié par le supplément illustré du *Petit Journal* le 13 février 1910, sur les inondations de Paris. La gravure intitulée "Après le désastre" a pour légende "en quel état les sinistrés retrouvent leur logis". Et l'article qui l'accompagne ne dit rien d'autre : courage et tristesse des victimes, description redondante des lieux dévastés. Pas un mot sur les conditions dans lesquelles



Après le désastre. *Petit Journal*, 13 février 1910

cette image a été élaborée. Sans genèse et sans auteur, elle s'offre comme pur morceau de réalité.

L'expressionnisme et l'emphase du dessin - semblable en cela à tous ceux qui ornent les pages des suppléments populaires - semblent aux antipodes du réalisme dont se réclame la presse. Mais cela n'empêche pas le dessin de presse de prétendre autant que la photographie à revêtir une valeur testimoniale. Les lecteurs de la presse, désormais familiers des illustrations de presse, ne les confondent pas avec des dessins de fiction. Certes, le dessin s'affiche plus que la photographie comme résultant d'une construction singulière, d'une fabrication subjective, ce dont témoigne le système de codification qu'il impose la transcription du réel.

<div> <div>38</div> <div>médiamorphoses</div> </div>	dossier
<div>Images anonymes dans la presse de la Belle Époque : entre objectivité et communauté</div>	<div>Anne-Claude Ambroise-Rendu</div>
<p>La dénotation en est toujours relativisée au profit d'un jeu de connotations clairement perceptibles. Mais, précisément, l'existence de ce codage est connue et assumée ; elle n'anule pas la dimension informative et la valeur documentaire de l'illustration. Elle la réduit sans doute, mais cette faiblesse est compensée par deux éléments que n'offre pas la photographie : le mouvement - capital à une époque où les photographies de presse présentent systématiquement des sujets statiques pour des raisons techniques - qui ajoute à la crédibilité des scènes présentées ; la couleur, quand la photographie est encore systématiquement en noir et blanc. Du coup, les dessins de presse, qui sont purs artifices et affichent clairement le travail de reconstitution dont ils sont issus, offrent peut-être moins de littéralité mais plus de vie, de vérité profonde. Ni mensonger, ni réel, le dessin fonctionne, comme un trompe l'œil, sur ce que François Jost appelle la feintise, cette imitation virtuose de la réalité, créatrice d'illusion². C'est pourquoi l'actualité reste encore à l'aube du XIXe siècle pleinement tributaire de la sensibilité et de l'imagination des dessinateurs.</p> <p>Cela n'empêche pas que, privée d'auteur, cette image anonyme apparaisse comme désappropriée. Mais cette désappropriation répond aux exigences d'objectivité de toute production médiatique car elle produit, fût-ce au prix d'un artifice rhétorique facile à repérer, un effet de réel. Là où la réappropriation des chansons anonymes produit un effet de communauté, la désappropriation des contenus de la presse semble pouvoir jouer comme un gage d'objectivité et de vérité.</p> <p>A bien y regarder pourtant cette objectivité de l'image de presse est souvent menacée. Car son anonymat n'est jamais total. Si elle n'a pas d'auteur, on la trouve bien dans un journal donné. Personne ou presque n'ignore en 1900 ou 1910 ce que sont <i>Le Petit Journal</i> ou <i>L'Illustration</i>. Ces titres à fort tirages sont connus, identifiés, leur "philosophie", leurs sujets de prédilection, leurs styles sont familiers. L'image peut donc être rapportée à un support qui conspire à circonscrire son identité et par là même entame et son anonymat et sa prétention à montrer le réel tel quel. Reste qu'il n'est pas certain que le lecteur de ces journaux soit très attentif, en 1900 ou 1910, au caractère nécessairement partial et</p>	<p>orienté des publications périodiques qu'il lit fidèlement. Le prestige de la presse, sa vocation à informer, à dire ce qui est, à tenir un discours vrai, tout ceci qui en fait le succès, n'est pas encore véritablement remis en cause. On peut donc parier sur le fait que la majorité des lecteurs du <i>Petit Journal</i> et de <i>L'Illustration</i> ont encore avec leur périodique préféré des rapports de confiance, c'est-à-dire des rapports a-critiques. Et cette confiance restaure en partie les vertus objectivantes de l'anonymat.</p> <p>L'anonymat des illustrateurs joue comme garantie médiatique en ce sens que, non signée, l'image ne se donne pas comme une image "artistique" mais bien comme une reproduction quasi mécanique du réel. L'auteur, qui ne se manifeste pas par son nom, s'efface, il n'existe pas. L'anonymat de l'image ou du texte est donc une absence, absence qui peut aller jusqu'à amputer l'image de son sens symbolique puisqu'elle est alors dépouillée d'intentionnalité. De ce point de vue, le dessin de presse rejoint aussi les ambitions et les fonctions de la photographie. L'image anonyme, parce qu'elle tend à faire oublier qu'elle est le résultat d'une fabrication, se donne comme purement mais pleinement informative. Une signature, comprise comme la griffe d'une subjectivité à l'œuvre mais aussi comme la présence perturbante d'un texte dans l'image, réduit considérablement la force analogique du document. Nommé, l'auteur induit un autre rapport entre le spectateur et l'image, plus personnel. Son absence au contraire, incite à oublier que la scène représentée est le résultat d'un travail, d'une composition, d'une construction. Elle surgit pour ainsi dire sans médiation sous l'œil du lecteur, brute et transparente, fragment de réel.</p> <p>Quand les documents sont signés</p> <p>Cet anonymat-là n'est pourtant pas systématique. <i>L'Illustration</i> le pratique beaucoup moins que les quotidiens ou leurs suppléments. C'est que l'hebdomadaire entend être un journal d'art et privilégie, depuis les origines, la qualité esthétique de ses documents illustrés, préférant, en 1900 encore, publier des gravures obtenues d'après photographies, dont la facture est jugée plus précise et plus délicate³. L'hebdomadaire s'enorgueillit de faire travailler</p>

Anne-Claude Ambroise-Rendu

Images anonymes dans la presse de la Belle Époque : entre objectivité et communauté

de grands dessinateurs, Emile Bayard, Paul Laurent et Georges Scott et les meilleurs graveurs du pays :

Albert Bellenger, Stéphane Pannemaker, Lepère.

Pourtant, la présence signée du dessinateur, du graveur ou même du photographe n'est pas univoque. Ou, pour mieux dire, son sens dépend de la nature du document. Le magazine publie, en effet, de véritables reportages, photographiques ou dessinés. Dans ce cas, la signature peut aussi avoir une valeur documentaire. Elle rappelle que quelqu'un était là qui a vu la scène, qui l'a enregistrée et qui la rapporte. Elle a donc une fonction d'attestation et joue même un rôle quasi probatoire. C'est le cas, par exemple du photoreportage publié le 24 novembre 1900 sur le déraillement du Sud-Express, "le train le plus rapide du monde", survenu le 15 novembre près de Dax et qui a fait 15 morts et 18 blessés. L'hebdomadaire propose sept photographies des conséquences de la catastrophe : quatre prises de vue du train couché sur le flanc, une des

un homme sur les lieux de la catastrophe et que les images qu'elle nous soumet sont absolument authentiques. Les morts

que nous avons sous les yeux sont de vrais morts, saisis tel quel par la vertu d'une opération mécanique mais dont la validité est comme assurée par la signature.

En outre, certains noms de photographes qui commencent à acquérir une certaine notoriété à la fin du siècle fonctionnent comme un gage de sérieux. Ainsi, *L'Illustration* publie, le 12 décembre 1908, sous le titre "un document inédit", une photographie de Félix Faure prise quatorze heures après sa mort survenue neuf ans auparavant dans des circonstances mystérieuses. L'événement, qui agita fort la presse, est replacé par la vertu de ce document dans un cadre plus conforme à la vérité. Le texte qui l'accompagne est éloquent : "Après tous les flots d'encre qui ont été répandus ces derniers temps autour des derniers moments du président F. Faure en donnant naissance à des légendes plus ou moins fantaisistes, il me pa-



© DR



© DR

"cadavres transportés à la gare de Dax" et deux portraits des victimes les plus célèbres. Toutes ces images sont assorties d'un nom de photographe Rostaing-Biechy pour ce qui concerne l'accident lui-même, Guesquin, "à Biarritz" et Camus pour les portraits. A l'évidence, le nom de l'auteur joue ici un rôle fondamental dans la valorisation de ces documents. Il nous dit tout à la fois que *L'Illustration* a dépêché

un homme sur les lieux de la catastrophe et que les images qu'elle nous soumet sont absolument authentiques. Les morts que nous avons sous les yeux sont de vrais morts, saisis tel quel par la vertu d'une opération mécanique mais dont la validité est comme assurée par la signature. En outre, certains noms de photographes qui commencent à acquérir une certaine notoriété à la fin du siècle fonctionnent comme un gage de sérieux. Ainsi, *L'Illustration* publie, le 12 décembre 1908, sous le titre "un document inédit", une photographie de Félix Faure prise quatorze heures après sa mort survenue neuf ans auparavant dans des circonstances mystérieuses. L'événement, qui agita fort la presse, est replacé par la vertu de ce document dans un cadre plus conforme à la vérité. Le texte qui l'accompagne est éloquent : "Après tous les flots d'encre qui ont été répandus ces derniers temps autour des derniers moments du président F. Faure en donnant naissance à des légendes plus ou moins fantaisistes, il me pa-

Images anonymes dans la presse de la Belle Époque : entre objectivité et communauté

Anne-Claude Ambroise-Rendu

il, pour "apporter à cette page d'histoire la contribution d'un document unique et du plus haut intérêt". La valeur même de ce document est garantie par la réputation du photographe : Paul Boyer est, en effet, un "artiste réputé de qui les mérites professionnels et le caractère offrent les plus sérieuses garanties", nous apprend une légende.

Et puis il y a parfois la collaboration, inattendue, des amateurs, ces anonymes tirés un bref instant du néant par la conjonction de circonstances favorables et de la promptitude de leur réaction. Ou de leur audace. Le 11 août 1900, *L'Illustration* fait sa couverture avec une gravure réalisée d'après photographie sous le titre "tentative d'assassinat du shah de Perse". Il s'agit en fait d'un cliché du jeune délinquant réalisé à travers la vitre de la "chambre de sûreté" du poste de police. L'auteur de cette photographie est, précise la légende, M. Bary, photographe-amateur, 9 rue Mesnil. Le rédacteur chargé de commenter les gravures se réjouit de l'aubaine

qui a permis à un photographe-amateur habitant très précisément en face du commissariat de tromper la vigilance de la police. "Ce qu'on voudrait c'est un portrait authentique, fraîchement tiré, du personnage. Mais allez donc photographier un homme que la police, esclave de son devoir, s'est empressée de soustraire aux regards indiscrets". Or, "la disposition des lieux, deux fenêtres dépourvues de rideaux, une vitre absente juste au bon endroit, livraient (au photographe) le secret de la singulière chambre de sûreté. Il n'eut qu'à braquer son objectif tout à son aise. Et voilà comment il surprit dans une pose à souhait le prisonnier et ses trois gardiens. Le portrait de l'anarchiste (...) est donc doublement intéressant en raison de son authenticité absolue et de la curieuse façon dont il a été pris"⁴.

2 - L' anonymat des personnages

Le deuxième refuge de l'anonymat est, bien sur, celui des personnages. Anonymat au sens le plus strict puisque la plupart des individus représentés ont un visage mais pas de nom. Les dessins du *Petit Journal illustré* sur les inondations de Paris en 1910 offrent un exemple éloquent de cet anonymat-là. L'image déjà évoquée du 13 février, parce qu'elle ne présente personne en particulier a valeur de généralisa-

tion.

L'anonymat des personnages - qui sont bien des personnages et pas des personnes, on peut supposer que cette distinction est intuitivement ressentie par le lecteur le plus naïf - assure le passage de l'individuel au collectif : cette image montre le malheur de tous les sinistrés et la dévastation de tous les logis touchés par l'inondation. Et c'est ici que ressurgit la dimension symbolique de l'image qui figure la totalité du monde. L'absence de nom signifie ici que ce malheur-là est celui de tout le monde : le lecteur sait



qu'il ne s'agit peut-être de personne et que si cette image vaut pour tous elle a autant de réalité qu'une moyenne statistique, c'est-à-dire que son exactitude même ne rend compte d'aucune réalité précise et individuelle. Mais ces visages-là, cette infortune là, anonymes, fonctionnent comme le signe des malheurs de la collectivité. Son symbolisme est aussi celui qui met en avant le thème de la catastrophe, du fléau. Or les deux dimensions de ce symbolisme fonctionnent d'autant mieux qu'on ne peut pas les rapporter à celui d'un auteur...

L'ambiguïté qui sous tend le rapport vérité/réalité individuelle des dessins se dissout avec la photographie. Car il est clair que, même anonymes, les individus photographiés sont des personnes et pas seulement des personnages. Les

Anne-Claude Ambroise-Rendu

Images anonymes dans la presse de la Belle Époque : entre objectivité et communauté

cadavres de Dax n'ont pas de nom. Seuls sont évoqués, dans l'article qui accompagne les photographies, les représentants de "l'élite de la société". Ces morts sont donc anonymes, mais ils ne sont pas - ou du moins pas seulement - la figure d'une mort qui frappe arbitrairement ou encore l'allégorie des effets pervers et incontrôlés d'une civilisation industrielle qui fait peser de nouvelles menaces sur les individus ; ce sont aussi et d'abord des morts singuliers, individués.

Chacun de ces corps suppliciés existe et le lecteur peut s'en convaincre facilement en examinant les visages tous différents, tous uniques. Quant aux Béarnais de la région, ils ont tout loisir de s'essayer à reconnaître sur cette photographie leurs voisins ou amis disparus.

3 - L'Anonymat d'une communauté partagée

Enfin, il faut évoquer le troisième refuge de l'anonymat des images de presse. Tirées à des centaines de milliers d'exemplaires, largement diffusées, destinées au grand nombre, à tout le monde, elles circulent dans un espace placé sous les auspices de l'anonymat. Ce faisant, elles s'anonymisent, fonctionnent comme images communes, *topoi*, clichés. Car tout journal qui cherche à atteindre un vaste public essaie d'éviter le particularisme et se règle sur le niveau commun qu'il attribue à ses lecteurs. "L'émission entend alors s'ajuster au fondement mythique où sont censés se rejoindre, dans une communauté affective et intellectuelle, les membres d'une société donnée". Les journalistes s'adressent à un lecteur virtuel, abstrait, "la communication acquiert ainsi un caractère impersonnel et vise un point anonyme où il devient

loisible à chacun de se projeter"⁵. Se pose alors la question de la possible réappropriation de ces images par le public. Conçues à l'évidence à partir d'un imaginaire commun, ou à tout le moins d'un imagier commun - les sinistrés de 1910 ont un air de déjà vu et déjà connu : on pense à Marie-Madeleine et Joseph d'Arimathie au pied de la croix -, elles le constituent aussi chaque jour. Elles s'adressent, malgré leur prétention au véridique, à des lecteurs en état d'hyp-

nose, des "rêveurs éveillés", ceux-là mêmes qui composent les foules anonymes auxquelles s'intéressait Gustave Le Bon. Parce qu'elles jouent sur l'émotion, les sentiments et parfois même la sentimentalité, parce qu'elles véhicu-



lent les idées les plus communes, elles ont tous les caractères d'un produit culturel destiné au grand nombre. Reproductions des discours en circulation qui s'abritent derrière la fiction d'une opinion commune, elles abordent au rivage des mythes. Elles finissent alors par constituer ce "corps de symboles, mythes et images concernant la vie pratique et la vie imaginaire, un système de projection et d'identification spécifiques"⁶, par quoi Edgar Morin définit la culture de masse.

L'anonymat des images contribuerait ainsi à tisser des liens, à créer ou à tout le moins à renforcer un lien communautaire en suscitant et en mimant la participation de tous aux malheurs des sinistrés des inondations, des victimes de la catastrophe du Sud-Express. Et finalement, là où l'objectivité des images anonymes devient douteuse surgit l'ombre d'une réappropriation de ces images par la communauté qui se reconnaît et se fond en elles.

Notes :

1. Rouillé, A, *L'Empire de la photographie 1839-1870*, Paris, Le Sycomore, p. 155.

2. Jost, F, " Le Feint du Monde " , in Esquenazi, J.-P., *La Communication de l'Information*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 236.

3. Marchandiau, Jean-Noël, *L'illustration 1843-1944 Vie et mort d'un journal*, Privat, 1987, p. 168 .

4. *L'illustration*, 11/08/1900

5. Abravanel, Ch., Ackermann, W., in Moscovici, S., *Introduction à la psychologie sociale*, Paris, Larousse, 1972, p. 225 - 229.

5. Morin, E., *L'Esprit du temps*, Paris 3e édition, Grasset, 1975, p. 14.